



Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Première Série - 4 | 2012

(Res)sources de l'extravagance

O 'instinto' modernista

Dionísio Vila Maior



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/carnets/6931>

DOI: 10.4000/carnets.6931

ISSN: 1646-7698

Editora

APEF

Edição impressa

Data de publicação: 1 Janeiro 2012

Paginação: 167-189

Refêrencia eletrónica

Dionísio Vila Maior, « O 'instinto' modernista », *Carnets* [Online], Première Série - 4 | 2012, posto online no dia 20 junho 2018, consultado o 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/6931> ; DOI : 10.4000/carnets.6931



Carnets est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

O 'INSTINTO' MODERNISTA

DIONÍSIO VILA MAIOR
Universidade Aberta
dionisiovm@gmail.com

Resumo

Procurarei refletir, antes de mais, sobre a crise de valores que marcou os finais do século XIX e os princípios do século XX. Assim, e no contexto deste trabalho, relembrar essa crise traduzir-se-á, por um lado, na necessidade de se ter em consideração um quadro geral onde prevalece o valor de *desterritorialização* do discurso monológico, validado pelas noções de *subversão*, *pluridiscursividade* e *decadência*; relembrar essa crise traduzir-se-á, por outro lado, na imperatividade de precisão histórico-literária e teórico-metodológica, com o intuito de melhor se apreender o *gesto* vanguardista, cujos contornos, como se sabe, permitem encará-lo com virtualidades próprias do excesso e da oscilação do racionalismo aristotélico.

Abstract

In this reflection, I will try to devote a careful consideration to the crisis of values which characterized both late 19th and early 20th century. Recalling that crisis will force us to frame a picture where the value of the deterritorialization of the monologic speech prevails, endured by concepts such as subversion, pluridiscursivity and decadence. In addition, a mindful retrospection to the previously mentioned crisis will strengthen the need to conduct a sharp and precise historic-literary and theoretical-methodological evaluation, therefore allowing us better to apprehend the vanguardist 'frame of mind', which can be examined in light of particular aristotelic rationalism features such as exaggeration.

Palavras-chave: Crise, subversão, extravagância, dialogismo, decadência

Keywords: Crisis, subversion, extravagancy, dialogic, decadence

1. Em 1915, Almada Negreiros publica *A Cena do Ódio* no nº 7 da revista *Contemporânea*: “Tu, que te dizes Homem!”, repreende Almada, “Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas / e que nunca descobriste que eras bruto, / e que nunca inventaste a maneira de o não seres... / Tu consegues ser cada vez mais besta / e a este progresso chamas Civilização!” (Negreiros, J. A., 1990: 49).

Dois anos antes, Mário de Sá-Carneiro escrevera um poema que seria publicado no nº 1 da revista *Orpheu*, e, posteriormente, compilado nos *Indícios de Oiro*; trata-se do poema *Salomé*, figura em cujo “pranto” o sujeito poético encontra “sexos”; e continua: “Ergo-me em som, oscilo, e parto, e vou arder-me / Na boca imperial que humanizou um Santo...” (Sá-Carneiro, M., s/d[a]: 87).

Já Fernando Pessoa, no ano anterior (em 1912, portanto), devolvera *eros* à existência da escrita literária, ao escrever *Epithalamium* – poema que considerará, aliás, ‘indecente’ (em carta datada de 4 de setembro de 1916, dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues [Pessoa, F., 1986b: 189]), ou mesmo ‘obsceno’ (em carta datada de 18 de novembro de 1930, dirigida a João Gaspar Simões [*id.*: 290]): “O pinings for the flesh of man that often / Did her secret hours soften / And take her willing and unwilling hand / Where pleasure starteth up” (Pessoa, F., 1993a: 56); e continua, pouco depois: Now are skirts lifted in the servant’s hall, / And the whored belly’s stall / Ope to the horse that enters in a rush, / Half late, too near the gush“ (*id.*: 63)¹.

Ora, no contexto deste trabalho, o privilégio concedido a estes textos assume aqui uma dimensão particularmente importante: ela incide sobre o relevo concedido à crise de valores que marcou os finais do século XIX e os princípios do século XX; e ^{relembrar} essa crise poderá igualmente traduzir-se na necessidade de se ter em conta um quadro geral onde prevalece o valor de *desterritorialização do discurso monológico*, validado pelas noções de ‘subversão’, ‘pluridiscursividade’ e ‘decadência’.

De facto, no âmbito mais alargado dos estudos modernistas, os posicionamentos de Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa podem a este nível considerar-se axiais. E, ao colocar-se o problema da crise de valores nos termos em que estes autores o desenvolveram, mais facilmente se poderá equacionar a *decadência* geral europeia a que os modernistas portugueses não foram indiferentes; nesta linha de pensamento, importa sublinhar o relevo de um deles, um *outro eu* de Fernando Pessoa: Jean Seul de Méluret. Nesse sentido, pode, desde logo, identificar-se neste *outro eu* a íntima relação entre a sua visão crepuscular da civilização ocidental e a apreciação crítica de teor moralista e satírico que, nos inícios do século XX, apresenta da **cultura francesa** – então o garante artístico e

¹ Seguimos as traduções da Editora Ática para estas duas citações: “Ó anseios por carne de homem que às vezes / A ela animou as horas secretas / E lhe levou a disposta e não-disposta mão / Lá onde prazer começa” (Pessoa, F., 1994: 133); “Agora saias são levantadas nos quartos das criadas, / E as baías do ventre prostituído / Abrem-se ao cavalo que entra num galope, / Quase tarde, já eminente o jacto” (*id.*: 149).

literário dessa civilização. Veja-se, por exemplo, o que (perfilhando uma “perspetiva ‘científica’” e um “propósito ‘moral’” [Patrício, R. e Pizarro, J., 2006: 18]) confessa Méluret num dos dezassete fragmentos de *Des Cas d'Exhibitionnisme*, onde, segundo ele, o “sintoma da decadência” do Ocidente é manifesto (*id.*: 15):

Ici, à Lisbonne, [...] nous avons lu il y a quelques mois ce fait, qui jusqu'à ce jour-là nous avait resté ignoré: de ce que qu'on exposait, dans des music-halls, (...) – à Paris, des femmes nues. [...] Mas il n'y avait pas là-dedans – je réfléchis – rien à s'étonner. Étant données les immenses forces de décadence [...] déchaînées depuis longtemps dans la civilisation moderne et, spécialement, dans la France, qui la représente plus que /toute/ autre nation, il n'était pas difficile à prévoir que l'on verrait dans peu de temps apparaîtraient des formes plus accentuées [...] de dégénérescence sociale (Pessoa, F., 2006: 47);

e conclui, a seguir, afirmando que “que les forts et les sains d'esprit, les logiques, les cohérents, les penseurs, les sincères viennent défendre l'humanité de l'homme” (*ibid.*).

Não deixa de ser sintomático, nas palavras acima citadas, a afirmação de um conjunto de sensações que denotam um sujeito afetado por uma sobrecarga emocional que as expressões “immenses forces de décadence” e “**dégénérescence sociale**” acabam por consigo arrastar, e cujo valor é reforçado pela necessidade de “défendre l'humanité”, ação que Méluret pretende levar a cabo. Com um discurso que nos sugere, aliás, a posição de um León Bloy sobre a decadência da cultura francesa – ou, mais tarde, as de Emmanuel Berl (em *Discours aux Français*) e de Georges Bernanos (em *Français, si vous saviez*) –, Méluret acaba por configurar tematicamente uma atitude de *provocação*; e se essa configuração se manifesta, desde logo, pelo perfil do próprio discurso satírico (o conjunto dos seus fragmentos que configuram *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* são disso bem esclarecedores), ela torna-se mais evidente a partir do momento em que a denúncia do singular Méluret coloca em causa uma estabilidade cultural: aquela que seria a robustez da cultura europeia ocidental.

Aceitando-se essa noção, deve igualmente valorizar-se a ligação (compreensível aos olhos deste *outro eu* pessoano) dessa decadência a um sentido de *excessividade sexual*, logo (no contexto das reflexões de Méluret, note-se), de *excentricidade* e, mesmo, de *extravagância*. Assim, o que, para já, por estes atributos se deve nele entender é, em primeiro lugar, o sentido de *inversão* de valores – nomeadamente quando sobre esse sentido se estabelece a noção de desterritorialização do ortodoxo, de ‘mundo às avessas’, permitindo o funcionamento ptolomaico de uma lógica satírica afastada do centro e ‘seriedade’ oficiais: “Ici”, escreve Méluret num fragmento de *La France en 1950*, “il n'y a pas de gens/normaux”; e continua, dizendo: “[...] ce qu'il y a c'est des gens deux fois anormaux,

des sexuels deux fois *invertis*, de façon qu'ils sont en retour à la normalité" (Pessoa, F., 2006: 67). Em segundo lugar, realce-se a dinâmica de 'ex-centricidade', entendendo-se, aqui, por essa dinâmica a expressão aberta do que estaria reprimido, ou do que (à luz de uma *bienséance* moralizadora) não seria permitido dizer (ou fazer): "L'autre jour fut mis en /prison/ un nommé, M. Couche-dans-le-lit-de-4-femmes Giraud; son crime était de se refuser de commettre l'inceste" (*ibid.*). Finalmente, deverá sublinhar-se, com a crítica irónica de Méluret ao universo social francês, a dessacralização da *auctoritas*, quando nessa dessacralização se percebe a subversão satírica de um sentido normativo, também ele 'ex-cêntrico': "Le garçon qui parle pendant la leçon est défendu de se masturber plus de 2 fois par jour" (*id.*: 66). E tudo isto se passa num país onde – pela ótica sarcástica e profundamente irónica de Méluret – "Toute conversation est sexuelle" (*id.*: 62), onde "Il y a des temples à des hystériques et à des prostituées" (*ibid.*), onde há escolas chamadas "'Institut Sans Hymen'" (*id.*: 65), onde não há "d'écoles techniques", mas apenas "'l'É[cole] de Masturbation'", "'l'É[cole] de Sadisme'" et quelques autres de même espèce" (*id.*: 62), onde "Les mères couchent avec leurs fils, les pères avec leurs filles" (*ibid.*)... E, como se pode ver, em todas estas palavras aflora uma denúncia dos males de uma cultura particular, a francesa, males esses que, segundo Méluret, configuram um quadro negativo, acabando por, em última instância, denunciar uma visão crepuscular e carnavalesca.

Na esteira desta reflexão, recorde-se a importância de Max Nordau no que à visão crepuscular do final do século XIX diz respeito – considerando-se, note-se, essa visão finissecular não de acordo com uma perspectiva cronológica, antes como um estado de espírito europeu (cf. Krabbenhoft, K., 2011: 81-106). No último livro da sua obra *Dégénérescence*, intitulado '*Le vingtième siècle*', Nordau "[...] compara a sociedade contemporânea a um corpo humano são no qual se escondem certas bactérias. Quando o corpo é são e forte, as bactérias permanecem inertes e inofensivas. Mas quando o corpo é debilitado pela doença, as bactérias activam-se, e o corpo pode sucumbir" (*id.*: 95). Ora, o índice que daqui resulta pode rastrear-se na ideia segundo a qual a visão literária crepuscular (e a posição, ainda que ironicamente perversa, de Méluret, é-o de forma bem evidente) poderá repousar, ambivalentemente, tanto na nostalgia de uma 'idade de outro', como numa visão carnavalizada do mundo; e os fragmentos deste *outro eu* pessoano que integram *Des Cas d'Exhibitionnisme*, *La France en 1950* e *Messieurs les Souteneurs* configuram esse quadro carnavalesco (no sentido bakhtiniano, portanto), um quadro de crise geral de valores, onde prevalecem a subversão da *virtude* pública e o cinismo social de uma civilização (ocidental) que permite o excesso do 'interdito', que coloca a nu a pulsão humana mais instintiva e irracional, que consente a perturbação daquela que seria a ordem natural das coisas, que conforma a lógica do discurso (ou prática, ou pensamento) extravagante, excessivo, reprovado, sempre, por Méluret ("Je hais la prostitution des rues, mais je sais que

pire est celle des âmes” [Pessoa, F., 2006: 68]).

Tendo em conta esse sentido, pode compreender-se melhor que a prática satírico-literária de Méluret não se afastará muito de um certo esteticismo finissecular que, como se sabe, perdurou, em Portugal, nalguns modernistas, sobretudo quando por esse esteticismo também se entende a exploração temática da desarmonia, do bizarro e da morte.

2. Existe, reconhecidamente, essa coloração temática, sendo que um *outro* eu pessoano, **Alexandre Search**, a corporiza de forma bem evidente. Normalmente encarado como a *outra* personalidade literária pessoana que representa o embrião da heteronímia, constituindo o ponto de ligação entre o Pessoa que procura o *eu* e o Pessoa que se despersonaliza nos heterónimos, Alexandre Search nasce a 13 de junho de 1888 (o mesmo dia em que nasce também Fernando António Nogueira Pessoa), morrendo cerca de vinte anos depois – ainda que existam dele textos posteriores². E que a apreensão de Pessoa com o mal histórico e cultural finissecular é um tópico essencial na sua produção prova-o também o perfil literário de Search. Marcado por um certo ‘idealismo’ poético, pelo receio da loucura³ e por particularidades próximas de um ultrarromantismo e decadentismo finisseculares (a que o gosto pelo *macabro* não foi alheio), Alexander Search escreve, em 1907, em inglês, um conto muito interessante, no que à problemática central deste trabalho interessa: *A Very Original Dinner*.

Apresentando uma estrutura fechada (ao contrário da tonalidade fragmentária de outros textos narrativos de Pessoa ou de *outros eus*) e revelando-se pleno de um humor negro, o conto *A Very Original Dinner* [*Um jantar muito original*], revelando a influência de Poe, Baudelaire, Oscar Wilde e Shakespeare, aborda a temática do canibalismo. Numa “época [...] má para todas as artes”, onde também a “originalidade” se encontrava em “decadência” (Pessoa, F., 1986b: 509), Herr Prosit (Presidente da Sociedade Gastronómica de Berlim)⁴ oferece, com um requinte perverso e desonesto, um jantar onde são servidos cadáveres humanos, sem que os convidados se apercebam do que estão a comer. No final, Prosit revela o segredo: “‘Bebo’, disse ele, ‘à memória dos cinco rapazes de Frankfort, que estiveram presentes em corpo a este jantar e contribuíram para ele da forma mais material’”; e o narrador continua:

E mal-encarado, selvagem, *completamente* louco, apontou com um dedo excitado para os *restos de carne que estavam na travessa* que tinha mandado deixar sobre a mesa.

² Recorde-se, por exemplo, o poema *Oh, Mother of Shadows* (cf. Pessoa, F., 1993: 196).

³ Leia-se a série de poemas *Flashes of Madness*, escritos entre 1906-1908.

⁴ Sobre esta figura, leia-se Sampaio, M. L., 1994: 255 ss. Remetemos ainda para o importante estudo de Maria Leonor Machado de Sousa (1978).

Mal estas palavras tinham sido ditas, um horror sem expressão possível caiu sobre todos nós como um frio espantoso. De momento ficaram todos esmagados pela impensável revelação. Na intensidade do horror, no seu silêncio, parecia que ninguém ouvira, ninguém compreendera. A loucura acima de todos os sonhos era horrível no domínio da realidade. Abateu-se sobre todos um silêncio que durou um momento, mas que pelo sentimento, pelo significado, pelo horror, pareceu durar séculos, um silêncio como nunca se sonhou nem pensou (*id.*: 528-529)

Ora, independentemente do interesse estético-literário e/ou narrativo deste conto, o que fundamentalmente agora interessa nele realçar são duas linhas de leitura: a exploração do **macabro** – numa tentativa de Pessoa, pela voz de Search, desenvolver, por esse caminho, o tema da eterna busca da originalidade – e a problematização alteronímica, em prosa narrativa, de questões que reenviam imediatamente para a crise de valores que então marcava profundamente a Europa⁵. Neste conto de Search, em particular, o registo de crise decorre de uma lógica absurda (e, até mesmo, bizarra e grotesca), rompendo com o racionalismo e viabilizando, dentro de uma eficácia de interação ordem-loucura, coerência-incoerência, a desconstrução (carnavalização) de valores ocidentais. Para além disso, este texto pode também ser visto, em última instância, como um lugar de experimentação do ilógico e da animalidade, animalidade essa que, note-se, caracterizará também os convidados de Prosit. De facto, no final, depois de o anfitrião revelar aos convidados o que tinham comido, também estes (perante o “horror” em que se encontravam) subvertem “nervosamente”, “brutalmente”, “selvaticamente” (*id.*: 530), as regras morais: matam-no (permanecendo, depois, o silêncio, o desassossego, o horror de cada um consigo mesmo)⁶,

⁵ Não podemos deixar de recordar que, em Pessoa, o macabro se encontra pontualmente relacionado com uma faceta perversa do ‘feminino’ – representada, por exemplo, na figura de Salomé, no texto dramático do mesmo nome (cf. Pessoa, F., 1986a: 673-675); para além disso, podemos encontrar a exploração do macabro em diversos outros contextos: quando, por vezes, o sujeito poético Pessoa procura concretizar esteticamente ou os perigos do desconhecido (isso encontra-se de forma evidente na segunda e na terceira partes da *Mensagem*, com a figura do mostrengo [Pessoa, F., 1986b: 1156 e 1167-1168]), ou a morte, propriamente dita. Note-se, aliás, que esta profunda relação entre o macabro e a morte é representada de forma semelhante pela voz de Álvaro de Campos, relação essa que assume inclusivamente uma excessividade que compromete a própria identidade do sujeito poético; lembre-se, por exemplo, a passagem da *Ode Marítima* em que, antes de se “bestializar” (ampliando, ao nível da inconsciência animalesca de uma “gata”, de um “leão” e de um “toiro”, a sua fúria), o sujeito poético revela um desejo de, em violenta atitude sadomasoquista, corporizar imoderadamente os elementos marítimos: “[...] Crucificai-me nas navegações / E as minhas espáduas gozarão a minha cruz! / [...] Que me rasgueis, mateis, firaís! / O que quero é levar pra Morte / Uma alma a transbordar de Mar [...]”; e insiste: “Levar pra Morte com dor, voluptuosamente, / Um corpo cheio de sanguessugas, a sugar, a sugar, / De estranhas verdes absurdas sanguessugas marítimas!”. Pouco depois, continuando a mostrar o seu desejo de integrar em si tudo o que identifique a vida marítima, aponta para os “Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!”, para os “Dedos decepados sobre amuradas!” e para as “Cabeças de crianças, aqui, acolá!” (*id.*: 91-93).

⁶ Lembre-se que o gosto pelo horror e pelo macabro foi igualmente explorado pelo modernista Mário de Sá-Carneiro. Bastaria, para isso, assinalar que a sua utilização se liga à representação estética: de alguns estados psicológicos profundamente dolorosos (leia-se, por exemplo, o início de uma novela escrita em 1913, *Mistério* (Sá-Carneiro, M., 1993: 119); de outros estados muito próximos da loucura (recorde-se, no conto *Incesto* [escrito em 1912], a desorientação de Luís de Monforte, após ter sentido que praticara incesto com a filha, Leonor (Sá-Carneiro, M., s/d[b]: 273); de outros estados ainda onde (por vezes ao lado de algumas opções temático-estilísticas decadentistas) encontramos a concretização poética de uma grande mágoa e de um não menor derrotismo – derrotismo este que aparece, por exemplo, de forma exemplar, na imagem sugestiva das rãs

a crise; é por isso que não nos podemos esquecer de que, quando, de um modo geral, se fala em 'crise do sujeito modernista' (do homem modernista), o que também se encontra em causa é algo mais do que uma simples constatação dessa crise, algo muito próximo da *desumanização* desse sujeito.

3. A partir, pois, do momento em que se aceite esta noção de 'crise', mais fácil se torna aceitar o desenvolvimento de princípios que acabam em definitivo por confirmar aqui uma outra noção vertebral: a que diz respeito à configuração do '**ex-cêntrico**'. Não se torna, por isso, estranho que – no quadro do equacionamento desta problemática de crise, centrada, também, pela ótica do **absurdo** e da **negatividade** do discurso literário modernista – ganhe alguma expressão a noção de '**angústia**', nomeadamente se nessa noção valorizarmos particularidades que se articulam com toda uma ambiência de desassossego geral.

A este nível, atente-se, por exemplo: na "angústia sem leme" perante a vida que o heterónimo pessoano Álvaro de Campos sublinha em *Lisbon Revisited* (1926) (Pessoa, F., 1990: 194); naquela outra "angústia" que lhe advém também da perda da sua infância e à qual o sujeito procura fugir pela loucura (no poema *Esta velha angústia* [cf. *id.*: 244-245]); e, ainda, naquela outra "angústia" provocada pela sua autoconsciência (em *Ah, perante esta única realidade, que é o mistério* [*id.*: 334-335]). De igual modo, recorde-se, neste contexto, a forma como, no *outro eu* Bernardo Soares, a angústia aparece ora como um sentimento que decorre da tentativa de o sujeito compreender o sentido da vida e do universo⁷, ora sob a forma de desassossego, propriamente dito⁸, ora associada ao tédio⁹ – a fazer-nos lembrar, no campo da produção narrativa de Mário de Sá-Carneiro (n'A *Confissão de Lúcio*, por exemplo), a angústia que, nos primeiros encontros, a personagem Ricardo revela ao amigo Lúcio, quando lhe confidencia a sensação de *tédio* diante de tudo (Sá-Carneiro, M., s/d[c]: 48-50).

Na esteira deste raciocínio, parece-nos conveniente recordar como a narrativa de

"Vomitando" a carne do sujeito poético, do poema no poema 16 (de 1914) (Sá-Carneiro, M., s/d[a]: 95). Entretanto, não nos esqueçamos ainda de como, em Sá-Carneiro, a imagética do macabro aparece igualmente ligada ao surreal (recorde-se a morte estranha do Prof. Antena, na novela homónima [Sá-Carneiro, M., 1993: 213]) e enquanto ilustração da efetiva ação do tempo sobre o amor (veja-se, na narrativa publicada no nº 68, da revista *Azulejos*, a 9 de janeiro de 1909, intitulada *Amor vencido*, a antevisão da velhice que um jovem tem em relação à sua também jovem noiva (Sá-Carneiro, M., s/d[b]: 122).

⁷ "...O pasmo que me causa a minha capacidade para a angústia. Não sendo, de natureza, um metafísico, tenho passado dias da angústia aguda, física mesma, com a indecisão dos problemas metafísicos e religiosos..." (Pessoa, F., 1986b: 798).

⁸ Este sentimento aparece bastante explícito, por exemplo, no posicionamento de Bernardo Soares perante a própria passagem do tempo, quando, num texto não datado do seu *Livro*, lamenta o seu "desassossego de ter que ter um futuro" (Pessoa, F., 1986b: 874).

⁹ "Há dias em que sobe em mim [...] um tédio, uma mágoa, uma angústia de viver [...]" (Pessoa, F., 1986b: 708 [escreve num texto de provavelmente 1932]); "Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro" (*id.*: 917 [escrevera num texto de provavelmente 1912-1913]).

Sá-Carneiro privilegia os sentimentos de absurdo e de descrença, que aparecem explicitamente representados, por exemplo, no narrador d'*A Grande Sombra* – depois de, evocando dois companheiros do seu passado, aquele se considerar inferior a eles (o primeiro, tomado pela “ânsia do Mistério”, tivera a coragem de desaparecer um dia sem deixar rasto; o segundo suicidara-se, depois de anunciar que o faria). Na sequência dessa evocação, escreve o narrador: “Ah! por uma incoerência, por um medo de sacrilégio, talvez, em face da obra que deveria executar – sou todo cepticismo abandonado, desilusão de esforço, marasmo de renúncia...” (Sá-Carneiro, M., 1993: 65). E continua, pouco depois: “[...] como sou mais vil, mais sem alma, mais sem nervos... náusea de mim próprio, irrisão de mim-próprio, esfinge de papelão...” (*ibid.*).

Inseridas no capítulo VII, numa passagem onde o narrador autodiegético reflete sobre a luta contra a realidade e o facto de tudo na vida ser real (e antes de um outro capítulo importante, onde se queixa da dura luz da “realidade cruel”), o que estas palavras deixam perceber é, antes de tudo, um profundo desencanto, traduzido, em primeiro lugar, na configuração, por parte do narrador, de uma atitude de visível renúncia em relação à realidade e, em segundo lugar, numa autocaracterização marcada por uma série de qualificativos fortemente negativos.

Neste caso, deparamo-nos com um narrador que encontra na imaginação das crianças a melhor forma para “frisar o impossível” – imaginação cujas potencialidades terminam com a chegada do “raciocínio”, da “lucidez”, da “*desconfiança*”; descobrimos um narrador que evoca o seu passado (numa dinâmica técnico-discursiva que Paula Morão considera ‘fragmentária’, na base da “dissolução de uma consciência em crise” [Morão, P., 1990: 68]), onde então se embrenhara voluntariamente nas sombras da noite, correndo pela quinta onde vivia (Sá-Carneiro, M., 1993: 41-42) – apesar do seu medo dos lugares escuros em que as sombras se animavam fantasticamente.

Por outro lado, encontramos igualmente um narrador que deixa transparecer a repulsa por si próprio¹⁰ e que iria cometer um crime com requintes de **perversidade** e de **malvadez**: depois de fazer amor com uma desconhecida (que se identifica como “a Princesa Velada”), e com receio de que, após a consumação do ato, o Mistério se desvendasse (já que a “estrangeira” mantivera a relação sem nunca tirar a máscara), como que hipnotizado por um punhal, enterra-o no coração daquela, e desfigura-lhe o rosto – encontrando nesse crime o seu ‘triumfo’, a sua “hora grandiosa”, o seu “momento infinito!...”. Como se, afinal, a perversidade, o **absurdo** e, em última instância, a **morte** representassem, no campo literário, um estado geral de crise do homem ocidental; seria, aliás, ao estádio derradeiro (a

¹⁰ O narrador já, aliás, enunciara essa ideia, no final do capítulo V, ao escrever que tinha “asco” de si próprio, quando confessara a sua inveja dos “grandes criminosos” – esses, sim, segundo o narrador, tocados pelo Mistério, já que, permanecendo em segredo os atos ilícitos que cometem, conseguem escapar à justiça.

morte) que, em última instância, o desenvolvimento científico-tecnológico (que caracterizou profundamente o início do século XX) conduziria, na perspectiva de uma outra personagem de Mário de Sá-Carneiro, Lourenço Furtado, no conto *Página de um suicida* (conto escrito em novembro de 1908 e publicado na revista *Azulejos*, nº 72, em 6 de fevereiro de 1909): não conseguindo resistir à sua curiosidade de conhecer a morte, Lourenço Furtado decide suicidar-se, considerando-se portanto diferente dos que morrem sem o desejar. Com esse suicídio, com esse caminhar voluntário ao encontro da morte, Lourenço Furtado acredita que, para além do estatuto de 'descobridor' (não revelaria contudo a sua descoberta), seria igualmente referido como um 'neurasténico'. No entanto, ele próprio refere:

[...] sou simplesmente uma vítima da época, nada mais... O meu espírito é um espírito aventureiro e investigador por excelência. Se eu tivesse nascido no século XV descobriria novos mares, novos continentes... No começo do século XIX teria talvez inventado o caminho de ferro... Há poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automóveis, a telegrafia sem fios... Mas agora... agora que me resta?..." (Sá-Carneiro, M., s/d[b]: 128);

responde, pouco depois, escrevendo: "[...] a única coisa interessante que existe actualmente na vida é... a morte! Pois bem, serei o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida..." (*ibid.*)

4. Ter em consideração este conto de Mário de Sá-Carneiro obriga (numa outra instância, e no contexto que nos interessa) a refletir sobre a crise civilizacional, compaginável, diretamente, com o Modernismo, é certo, mas também, indiretamente, com a **'morte do homem'** (que Jean-Louis Chédin reencontrará, também, na sociedade e no pensamento 'pós-modernos' [Chédin, J.-L., 1997: 30]); é aí que, por seu lado, Gilbert Azam encontra uma profunda **desorientação geral do homem ocidental**. Num ensaio intitulado "El hombre desorientado" (Azam, G., 1989: 133-151), Azam traduz essa desorientação como sendo a disjunção desse sujeito em relação ao valor de liberdade autónoma (índice superior de um sujeito que se representaria afirmativamente). Essa rutura, revela-a o homem contemporâneo, que suspeita da *promesse de bonheur* da Ciência. Subscrevendo o pensamento de Ortega y Gasset, Gilbert Azam aponta, então, as três causas principais que, segundo ele, se encontram indelévelmente ligadas à crise do homem contemporâneo: o desconhecimento dos limites da ciência (que resulta numa confusão generalizada), a perda do sentido da "função intelectual" (resultado da fragmentação da unidade das ciências e das concepções de utilidade e comodismo que as ciências acrescentam à vida) e o enfraquecimento da vida intelectual (*id.*: 135-137). Ora, este estado de crise, de

‘desorientação’, é, segundo Azam, ‘corrigido’, na primeira metade do século XX, por pensadores e filósofos como Benedetto Croce e Ortega y Gasset, que se preocupam, entre outros aspetos, em recuperar a **subjetividade**, a interioridade, a espontaneidade do sujeito (*id.*: 137-141). Deste modo, caucionando a subjetividade – que, segundo Ortega, em *Qué es filosofía?*, é o elemento que primordialmente caracteriza a “Idade Moderna” que começou com Descartes (*apud id.*: 149) –, o pensamento filosófico da interioridade reequaciona a categoria sujeito, tendo em vista a convivência desta categoria com uma ótica humanista e, assim, a sua conjugação com componentes de índole subjetiva.

O interesse destas considerações, note-se bem, reside no facto de por elas podermos justificar uma conexão entre a ‘desorientação’ do homem contemporâneo perante alguns equívocos da ciência e a crise do sujeito modernista – sujeito que, sentindo-se defraudado com as promessas da ciência positivista, acabou precisamente por duvidar da objetividade científica (*id.*: 149-150); o mesmo é dizer, por outras palavras, que esse sujeito acabou por manifestar a sua posição ‘ex-cêntrica’ relativamente ao *discurso* monológico oficial, demonstrando não raro uma posição ‘extravagante’ (porque, também, excessiva) e uma visão carnavalizada do mundo (que, segundo Marc Angenot, não deixa de ser, apesar de tudo, uma visão “d’après-la-catastrophe” (Angenot, M., 1982: 99], e que, segundo Iris Zavala, revela a ‘alteridade’, porque se levanta “contra el discurso especular” [Zavala, I. M., 1991: 76-77]). E, a este nível, é o **manifesto literário** que pode ser encarado como um dos discursos que (apresentando uma lógica manifestamente contra os valores estético-ideológicos e culturais consagrados) melhor deixam transparecer essa posição ‘extravagante’ (porque, repetimos, também excessiva), nos termos acima equacionados. Trata-se de um texto de subversão do discurso monológico, já que carnavaliza o discurso e o pensamento canónicos. Por este ponto de vista, portanto (já tivemos oportunidade de desenvolver esta ideia noutro lugar), o manifesto literário constitui um texto de rutura estrutural e funcional, por diversas razões: porque assenta ideologicamente num princípio de provocação; porque é um texto periférico, marginal, em relação à tendência de estabilidade do sistema literário; porque coloca em causa a instituição literária, configurando-se de modo imperativo e coercitivo, procurando não só impor uma *outra* solução, mas também renovar a sensibilidade estética vigente. Assim, enquanto forma de ‘carnavalização literária’, o manifesto literário caracteriza-se, à partida, como um discurso portador de um determinado ‘poder simbólico’ que ‘insulta’ a *auctoritas*¹¹. Fê-lo Almada

¹¹ Pode, portanto, considerar-se o manifesto literário como uma forma de ‘insulto’. Atente-se nas palavras de Pierre Bourdieu, quando afirma que “todas as estratégias simbólicas por meio das quais os agentes procuram impor a sua visão das divisões do mundo social e da sua posição nesse mundo podem situar-se entre dois extremos: o insulto, *idios logos*, pelo qual um simples particular tenta impor o seu ponto de vista correndo o risco da reciprocidade; a *nomeação oficial*, acto de imposição simbólica que tem a seu favor toda a força do colectivo, do consenso, do senso comum, porque ela é operada por um mandatário do Estado, detentor do *monopólio da*

Negreiros em 1916, no *Manifesto Anti-Dantas*, na recusa de toda uma geração que pactuasse com o que Júlio Dantas representava: o academicismo formalista, a falta de originalidade, o historicismo artificial, a submissão a regras e valores que, segundo Almada, constituíam a causa da “decadência mental!” (Negreiros, J. A., 1993: 20); ou, ainda, em 1917, no *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, quando declara guerra às “fórmulas das velhas civilizações”, às “proporções do valor académico”, às “convenções de arte e de sociedade” (*id.*: 38). Fê-lo de igual modo Álvaro de Campos, também em 1917, quando, no seu *Ultimatum*, vinca uma relação de conflito com todos os “mandarins da Europa” (Pessoa, F., 1986b: 1102).

Assim, e neste ponto, parece-nos, então, possível consolidar a definição de manifesto literário modernista como um ‘gesto carnavalesco’ (definição que devemos creditar, ainda que num outro contexto, a Bakhtine [Bakhtine, M., 1970: 170]) – próximo, aliás, dos atributos com que encarámos, no início deste texto, a posição de Jean Seul de Méluret. Deste modo, o que por essa característica se deve perceber é, em primeiro lugar, o equacionamento decorrente do sentido de *inversão* de valores; em segundo lugar, uma dinâmica de ‘ex-centricidade’¹²; finalmente, a incidência na subversão da *auctoritas*. “Le carnaval est la fête du temps destructeur et régénérateur”, afirma Bakhtine (*id.*: 172); neste sentido, o manifesto literário pode ser considerado um espaço textual de confrontação e de recomposição, um discurso de desconstrução e sublimação¹³, de apadrinhamento de uma *alteridade* (a que se institui ‘ex-centricamente’)¹⁴, enfim, como um discurso que (lembrando as palavras de Iris Zavala a propósito do ato carnavalesco) ‘corporiza um desejo de liberdade’ (Zavala, I. M., 1991: 70) relativamente ao *discurso* canónico¹⁵.

Ora, recordando Ortega y Gasset e as suas reflexões sobre a *desumanização da arte* (considerada como um dos resultados imediatos do refinamento estético), Malcolm Bradbury e James McFarlane afirmam que “Modernism might mean not only a new mode or

violência simbólica legítima” (Bourdieu, P., 1989: 146). Leia-se ainda Abastado, C., 1980: 5-6; Gleize, J.-M., 1980: 12; Moisan, C., 1980: 143-144; Silvestre, O. M., 1990: 121.

¹² Recorde-se o que, a propósito do universo carnavalesco, afirma Bakhtine: “L’*excentricité* est une catégorie spéciale de la perception du monde carnavalesque, intimement liée à celle du contact familial; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l’homme de s’ouvrir et de s’exprimer sous une forme concrète” (Bakhtine, M., 1970: 170). Sobre o ‘carnaval’ bakhtiniano, leia-se ainda Kristeva, J., 1969: 144 ss; Zavala, I. M., 1991: 69-83, 102, 109 ss, 131 ss; Belleau, A., 1984; Lacapra, D., 1990; Bernstein, M. A., 1995; Grossegessse, O., 1995; Bernard-Donals, M., 1998; Jung, H. Y., 1998.

¹³ “The distinction between the Regime and the Carnival”, escreve Robert Siegle, “is not one between historical entities, but between authoritarian and transformational conceptions of existence in general and of politics in the state in particular, and it may be as useful in conceiving strategies for social change as in considering Bakhtin’s issues literary genres” (Siegle, R., 1988, p.75).

¹⁴ Recorrendo aos termos de Peter Stallybrass e Allon White, o manifesto pode ser encarado como o “festival of the Other” (Stallybrass, P. e White, A., 1994: 290).

¹⁵ Seja esse *discurso* (ou, no caso, *texto*) encarado como “the true of memory [...]” (Bloom, H., 1994: 35), seja equacionado ou como o resultado de escolhas determinadas historicamente, participando “in the establishment of consensus as the embodiment of a collective valuation.” (Guillory, J., 1983: 193, 194), ou como um espaço representando “the role of institutionalizing idealization” (Altieri, C., 1983: 48), ou como a consequência da “invocation of power criteria” (Adams, H., 1988: 751).

manneirism in the arts, but a certain magnificent disaster for them” (Bradbury, M. e McFarlane, J., 1991: 26). Como se pode confirmar, estas palavras acabam por contribuir para o estabelecimento de um cenário particularmente significativo, no seio da Literatura e das Artes modernistas (essencialmente europeias), sobretudo quando está em causa encará-las como manifestações privilegiadas ou de **reformulação no tocante ao tratamento do material estético**, ou de **intensificação** dos procedimentos estéticos (utilizados por períodos precedentes) – sendo que alguns desses procedimentos passam, segundo Bradbury e McFarlane, pelo “anti-representationalism in painting, atonalism in music, vers libre in poetry, stream-of-consciousness narrative in the novel” (*id.*: 26)¹⁶. Quer isto dizer, por outras palavras, que a vertente técnico-formal do discurso modernista não só se erige, dialogicamente, como um reesquadrinhamento de mecanismos já utilizados em momentos anteriores e que ressurgem “from movement to movement, even when these are radically at odds in other ways” (*ibid.*), mas também se caracteriza pela ativação de mecanismos que potenciam uma situação estética marcada por uma noção próxima da de ‘rutura’ (palavra sempre capciosa no contexto da história e periodização literárias). E, reforçando a ideia de ‘crise cultural’, adiantam:

The crisis is a crisis of culture; it often involves an unhappy view of history – so that the Modernist writer is not simply the artist set free, but the artist under specific, apparently historical strain. If Modernism is the imaginative power in the chamber of consciousness [...], it is also often an awareness of contingency as a disaster in the world of time [...]. If it is an art of metamorphosis, a Daedalus voyage into unknown arts, it is also a sense of disorientation and nightmare [...] (*ibid.*).

5. Assim, e neste contexto, o que (recorrendo de novo ao testemunho de Malcolm Bradbury e de James McFarlane) pretendemos reforçar é um ponto essencial: a necessidade de considerar que o discurso estético-literário modernista assegura uma situação de *ambivalência*, com fecundidades estético-literárias reconhecidas. Como se sabe, as reflexões de ambos os críticos são muito significativas quanto a essa *ambivalência* e valem como afirmação quase programática no estudo do discurso estético-literário modernista, sendo muito claras nas características que realçam. De facto, pode dizer-se que, com essas reflexões, nos encontramos numa importante etapa de clarificação desse discurso, no que nele é suscetível de perspetivar a dinâmica de representação de uma

¹⁶ Sobre a escrita modernista europeia, no que diz respeito aos procedimentos estéticos e/ou técnico-literários, já se referiram diversamente alguns investigadores: Carlos, L. A., 1989: 252-259; Coelho, T., 1986: 49 ss; Sheppard, R., 1991; 1991a: *passim*; Furbank, P. N. e Kettle, A., 1980: 33-41; Chávarri, E. L., 1980: 95-96; D’Alge, C., 1989: 178; Eysteinnsson, A., 1990: 73-74; Gross, H., 1986; Guimarães, F., 1994: 10, 86, 95; Isaak, J.-A., 1986; Karl, F. R., 1988: *passim*; Lodge, D., 1991; Meschonnic, H., 1993: 100-102; Nervo, A., 1980: 101-102; Régnier, Ch., 1994: 80-83; Scott, C., 1991; Adorno, T. W., s/d: 177-178.

situação de crise. Repare-se em alguns dos sentidos que as afirmações de Bradbury e de McFarlane podem envolver: o experimentalismo estético; a crise cultural geral; as qualidades do “imaginative power”; a “awareness of contingency”; a representação do desassossego e da desorientação do homem modernista (*id.*: 26). De resto, ainda no caso concreto do discurso modernista (contemplado nos termos de Bradbury e McFarlane, note-se)¹⁷, cabem outras componentes específicas daquela crise geral: o “‘*Uncertainty principle*’”, o “‘*dis-establishing of [...] conventional notions of causality*’”, a “‘*destruction of [...] individual character*’”, o ‘absurdo’ e a ‘*decomposição*’ de “‘*old frames of reference*’”. Trata-se, mesmo, segundo eles, de uma crise que pode ser culturalmente encarada em termos apocalípticos (*id.*: 27). Encontramo-nos, assim, muito perto das palavras de Alan Bullock, quando se referiu à “general crisis of European society” (Bullock, 1991: 58), que, segundo ele, caracteriza o ano que precede imediatamente a Primeira Guerra Mundial.

Como se pode ver, a matéria central deste trabalho não pode deixar de se relacionar com a ‘**crise da linguagem**’. Assim, no que a esta questão diz respeito, a problemática do registo da *pluralidade* deve ser revalorizada. E se essa problemática deve aqui ser equacionada, tal se deve, em parte, à já pacífica postulação da interligação entre ‘crise’ e ‘mudança’. Segundo esta perspetiva, aliás, Robert Morgan reconhece o seguinte: “It is frequently noted that a ‘crisis in language’ accompanied the profound *changes* in human consciousness everywhere evident near the turn of the century. As the nature of *reality* itself became problematic [...] so, necessarily, did the *relationship of language to reality*” (Morgan, R. P., 1984: 444; *it. nossos*); e continua, referindo-se à crise do caráter convencional da linguagem nos finais do século XIX: “[...] in the later nineteenth century, the adequacy of an essentially standardized form of ‘classical’ writing was increasingly questioned as an effective vehicle for artistic expression [...]. [...] Language in its normal manifestations – with its conventionalized vocabulary and standardized rules for syntactical combination – proved inadequate for an artistic sensibility [...]” (*ibid.*).

Notar-se-á, antes de mais, que a noção de ‘crise da linguagem’ parece ligar-se preambularmente a qualquer situação que implique mudança “in human consciousness”. Encontramos, logo a seguir, de forma ainda mais clara, a explicação daquela ‘crise da linguagem’, uma vez que a tentativa de definição dessa crise enfatiza a necessidade que (nos finais do século XIX [e inícios do século XX]) as sensibilidades artísticas sentiram em

¹⁷ Convém, a este propósito, clarificar dois pontos: em primeiro lugar, que as reflexões de Bradbury e McFarlane têm sobretudo em conta o Modernismo anglo-americano e o Modernismo germânico; em segundo lugar, que abalizam periodologicamente o Modernismo entre, aproximadamente, 1890 e 1930 (período temporal apesar de tudo muito lato, como é sabido, para enquadrar o nosso primeiro Modernismo, cujo epicentro é identificado com a revista *Orpheu*). Isto justifica, em parte, segundo esses autores, o facto de, por vezes em atitudes e registos antagónicos, diversos investigadores integrarem, nessa “international tendency” (Bradbury, M. e McFarlane, J., 1991: 29), nesse “international movement and a focus of many varied forces” (*id.*: 30), *ismos* como o Impressionismo, o Simbolismo, o Futurismo, o Imagismo, o Expressionismo e o Surrealismo, entre outros (o que demonstra por si só as dificuldades em definir conceptual e historicamente o Modernismo).

interrogar a “‘classical’ writing”, marcada por recursos já gramaticalizados¹⁸. Neste sentido, e aceitando este ponto de vista, torna-se necessário relacionar duas ideias: a da inadequação (ou esgotamento)¹⁹ da ‘linguagem clássica’ (nos termos utilizados por Robert Morgan [1984: 443-444]) e a da situação de crise que tal inadequação acarreta. E é em função desta crise que se pode falar de outras dominantes (sobretudo ao nível do discurso estético-literário), que constituem como que a consequência mediata dessa relação: a rutura com o convencional, o pendor consciente dessa rutura, a procura de um estilo individual e os artifícios técnico-literários utilizados – que, aliás, não raras vezes apontam para a noção de ‘descontinuidade’.

Ora, para além do ajustamento de tal tese ao cunho pessoal do sujeito, as ideias de “search for a style” ou a “high degree of self-signature” (Bradbury, M. e McFarlane, J., 1991: 29) sugerem em certa medida a noção de **‘descontinuidade’**. A este nível, e num âmbito cronologicamente alargado do discurso literário modernista, esta noção poderá remeter para diversos sentidos. Poderá, por exemplo, significar a “non-unité de l’unité”, a experimentação formal – que assenta na utilização das “techniques de brouillage, de mixage”, da “collage” e da “montage” (técnicas ‘inventadas’, segundo Henri Meschonnic, pela “modernidade” [Meschonnic, H., 1993: 100]) –, o que desde logo acarreta (especialmente em alguns textos conhecidos dos nossos futuristas) uma reutilização da apresentação formal e visual do texto. Mas outros sentidos poderão ainda envolver aquela ‘descontinuidade’: o que assenta na exploração estética da interrupção ou da suspensão temporal e/ou espacial, no verso livre e na desestabilização da sintaxe normal, ou na reexploração estilístico-literária dos sons (“no longer vehicles of anything but themselves” [Karl, F. R., 1988: 104]); note-se, aliás, a este propósito, como Carlos D’Alge se refere aos futuristas portugueses e aos recursos a que frequentemente recorrem: “Os futuristas portugueses (sensacionistas como Álvaro de Campos e Sá-Carneiro, mesmo pela blague; utopistas como Raul Leal, excêntricos como Santa-Rita Pintor e Amadeo de Sousa-Cardoso; e futuristas e tudo como Almada Negreiros) projetam nos seus trabalhos a linguagem inovadora do Futurismo: as onomatopeias, as palavras em liberdade, sem pontuação, os artifícios tipográficos [...]” (D’Alge, C., 1989: 178).

¹⁸ O mesmo, aliás, avança Richard Sheppard, num estudo intitulado “The Crisis of Language”, quando, apoiando-se, também, em posições de Roland Barthes, afirma: “The Modernist crisis of language is thus located not in the impotence of the creative individual or a literary style within a language which is assumed to be living and potentiated, but in the ‘de-potentialization’ of an entire language as such” (Sheppard, R., 1991: 329).

¹⁹ Tendo, note-se, como pano de fundo o modernismo hispano-americano, Amado Nervo – num texto de 10 de novembro de 1907, incluído em *La Cuna de América*, nº 45 (onde considera o Modernismo uma ‘escola’, uma ‘tendência’, uma ‘modalidade literária’) – realça também esta ideia, considerando que os seus representantes (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Valle-Inclán, José Juan Tablada, Guillermo Valencia, Julián del Casal, José Asunción Silva, entre outros) tinham criado uma ‘escrita nova’. Esses “modernistas”, segundo Amado Nervo, “para auscultar [...] las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora”, tiveram necessidade de “nuevas palabras” (Nervo, A., 1980: 101). E acrescenta: “La humanidad pensaba y hablaba con locuciones rituales, con frases hechas, que le distribuían en cada generación los académicos. Hemos creado nuevas combinaciones, nuevos regímenes; hemos constituido de una manera inusitada, a fin de expresar las infinitas cosas inusitadas que percibíamos” (*ibid.*).

6. Por último, o que neste contexto se encontra, também, em causa é a necessidade de relembrar, em grande parte da produção literária modernista portuguesa, a dominância do **'discurso da subjetividade'** – considerando-se naturalmente esta subjetividade à margem daquela outra com que, por vezes, se rotula alguma literatura europeia dos finais do século XIX, referida por Frederick Karl (Karl, F. R., 1988: 74-75) e por James McFarlane (McFarlane, J., 1991: 75-77, 84-85). Estes investigadores desenvolveram algumas reflexões, propondo esse sentido, ao considerarem que os começos das vanguardas europeias se situam nas décadas de 1880 e 1890. E justificam a sua posição, apoiando-se no facto de, entre outros aspetos (sob a influência da filosofia de Nietzsche e do ataque movido ao Positivismo), então se valorizar o inconsciente e o irracional, atitude visível no interesse crescente por manifestações relacionadas com o ocultismo²⁰, o **subconsciente**, o **automatismo**, o **hipnotismo** e o **mistério**. E o mistério (bem como o fantástico, aliás) assume, como se sabe, uma enorme importância no texto narrativo de Mário de Sá-Carneiro (leia-se sobretudo *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*) – percebendo-se aí, por um lado, uma evidente relação dialógica de Sá-Carneiro com a literatura finissecular e, por outro lado, uma (ainda que ténue) antecipação ao Surrealismo²¹.

Com efeito, é evidente a dominante do 'discurso da subjetividade' em alguns textos de Sá-Carneiro, textos onde, através quer do sujeito poético, quer dos narradores ou de algumas personagens, a atenção recorrentemente votada ao palco subjetivo justifica aquilo que – num importante trabalho (na sua forma inicial apresentado como Dissertação de Licenciatura em Filologia Românica, em 1957, na Faculdade de Letras de Lisboa) – Maria da Graça Carpinteiro denominou de “reivindicação do subjectivo” (Carpinteiro, M. G., 1960: 60); tendo em conta *A Confissão de Lúcio* e *Céu em Fogo*, considera: “Durante a leitura desses dois livros vemos o mar da vida subjetiva alastrar e crescer” (*id.*: 49). Depois de ilustrar a sua afirmação, recorrendo a diversas passagens destas duas obras, completa

²⁰ Sobre a presença do 'elemento oculto' na estética modernista (nomeadamente em Yeats e Pound), leia-se Surette, L., 1993. Na sua obra, Leon Surette estuda fenómenos relacionados com a teologia, o misticismo, a filosofia, a metafísica e a 'especulação oculta' (que considera, aliás, uma marca predominantemente ocidental), considerando ainda essa estética modernista como um território onde se manifesta, por um lado, um ceticismo evidente em relação ao Cristianismo, e floresce, por outro, uma já antiga 'tradição ocultista', que se apresenta sob a forma de crença nas “doutrinas e crenças espirituais, visionárias, ou místicas” (*id.*: 164). Deste modo, segundo Surette, o Modernismo europeu manterá, por esse prisma, uma relação íntima com o Romantismo (o acesso à verdade far-se-á mais através da emoção do que do pensamento e da razão, a primazia será concedida a valores como a *revelação*, a *revolução* e o *ocultismo*, os artistas considerar-se-ão profetas, visionários, portadores da verdade), assegurando alguns modernistas uma relação dialógica com autores, como Blake e Shelley. Note-se que fazemos referência a esta obra apenas por ela, numa outra perspetiva (fundamentalmente pela via do ocultismo), ser considerada como uma obra de referência, perspetiva essa, no entanto, que, por razões evidentes, não interessa aqui percorrer.

²¹ Cf. D'Alge, C., 1989: 87; Galhoz, M. A., 1993: 30; Rodrigues, U. T., 1992: 18-19. Ainda sobre o mistério e o fantástico em Mário de Sá-Carneiro, e sobre o que isso significa na sua relação com a literatura finissecular, leia-se: Galhoz, M. A., 1963: 101-112; 1993: 14, 16, 24, 26; Lopes, Ó., 1987: 530, 531; Machado, L., 1990; Pereira, J. C. S., 1990: *passim*; Reis, E. P., 1994: 122-123; Rodrigues, U. T., 1992: 18-19.

ainda esta ideia, sublinhando a importância, em Sá-Carneiro, do mistério e do fantástico²² – planos estes que resultam como consequência importante da “destruição do objetivo” (através da instauração do primado do mundo subjetivo)²³, mas que (pelas circunstâncias em que se concretizam a articulação do sujeito com o real) se impõem a esse mundo interior. Nesse sentido, afirma que “esse subjectivo [se] radica [...] numa ‘misteriosa objectividade’ – o exterior desloca-se sob a acção do interior, mas o mundo íntimo sente-se subordinado a qualquer coisa que o transcende e que, por seu turno, se situa exteriormente, simbolizada na *Sombra*. É o Mistério, o Desconhecido, o Oculto, um além-realidade” (*id.*: 60).

Trata-se, como se vê, de um problema que revela contornos muito especiais e que encontra uma relação direta com a produção narrativa de Almada Negreiros. Recorde-se, por exemplo, a recorrência do **macabro** n’*A Cena do Ódio* (para caracterizar a burguesia)²⁴, n’*A Engomadeira* (como suporte e justificação do surreal)²⁵, ou em *Nome de Guerra* (para figurar negativamente a própria vida e a sociedade)²⁶. E que dizer de *K4 O Quadrado Azul*? Trata-se de uma narrativa que não só acaba por confirmar a presença de um sujeito polifonicamente marcado pelo primado do movimento, da velocidade, da simultaneidade, como ainda constitui, segundo David Mourão-Ferreira, “um dos primeiros exemplos [...] de ‘escrita automática’ em língua portuguesa” (Mourão-Ferreira, D., 1985: 88); e, a este nível, não podem ser esquecidas as considerações do próprio David Mourão-Ferreira, nem tão-pouco as de Ellen Sapega, Celina Silva e José-Augusto França: de David Mourão-Ferreira, quando apreende neste texto o “discurso caótico” (*id.*: 88) e a “extrema liberdade [...] do seu trepidante regime de associações” (*id.*: 89); de Ellen Sapega, ao considerar que, ao lado de *Saltimbancos*, *A Engomadeira* e *O Cágado*, *K4* constitui uma “proposta de luta contra as

²² Próximo do “mistério metapsíquico” (caro à estética decadentista) que seria referido por Óscar Lopes (1987: 530) – e que de modo indireto nos remete (como escrevera Urbano Tavares Rodrigues, em 1958) para uma *representação* adjacente a um certo “surrealismo não programático”, ao lado de um “subjectivismo desenfreado” (Rodrigues, U. T., 1992: 18).

²³ Note-se, porém, que isso não constitui motivo para que, nos textos de Sá-Carneiro, se desvaneça a presença do mundo real objetivo. Que assim é, provam-no os encadeamentos dicotómicos que percorrem variavelmente os textos de Sá-Carneiro, pela configuração que, relembra Fernando Cabral Martins, assumem, entre outras, as oposições interior/exterior e alma/corpo (cf. Martins, F. C., 1997: 313).

²⁴ Dirigindo-se ao burguês, caracteriza-o como “Espécie de verme das lamas dos pântanos” (Negreiros, J. A., 1990: 57); e mais tarde, no mesmo registo satirizante, afirma: “Deixa antes crescer os cornos que outros adornos da Civilização! / Queria-te antes antropófago porque comias os teus / – talvez o mundo fosse Mundo / e não a retrete que é!” (*id.*: 62).

²⁵ Tenha-se em conta, a este propósito, o primeiro parágrafo com que se inicia o capítulo XI, mais concretamente, a presença (quase surrealista) da “cruz negra” ou o mistério que envolve a morte de uma velha (Negreiros, J. A., 1989: 85).

²⁶ No capítulo XIII, depois do episódio em que, em casa de D. Jorge, tendo despedido Judite, nada lhe fizera, Antunes regressa ao hotel e reflete sobre o ridículo que ele era no contacto com os outros e sobre os desequilíbrios entre ele e a realidade. Numa passagem, em que se encontra precisamente na sala de jantar do hotel, Antunes considera: “Aquela sala fora de horas fazia-o pensar que a vida ainda era um daqueles monstros da Idade Média com imensos tentáculos cheios de ventosas para chupar por uma vez os que andam perdidos do conjunto” (Negreiros, J. A., 1992: 63). Quanto à sociedade, ou a uma parte dela, note-se como é representada pelos frequentadores de um clube noturno, onde facilmente os vícios se revelam (*id.*: 158); a este nível, a personagem Judite (“desfigurada à luz do dia” [*id.*: 161], resultado da vida que levava) pode ser entendida como exemplo típico.

exigências tradicionais da narrativa” – quer pela “busca do novo” que denota, quer por parecer “inspirar-se teoricamente nas correntes experimentalistas das artes plásticas” (Sapega, E., 1990: 257) –, ou, de um modo geral, uma “montagem caótica e contraditória, quase à toa, de uma série de frases que dizem respeito à relação do homem com o universo” (Sapega, E., 1992: 69); de Celina Silva, ao caracterizar o início de *K4* como “uma sátira [...] da narrativa pós-simbolista” (Silva, C., 1994: 106); finalmente, de José-Augusto França, quando enuncia que a primeira página é “uma transcrição, de romanesca literatura de cordel” (França, J.-A., 1986: 204).

7. Assim, indissociáveis da produção literária com uma tonalidade discursiva sintomaticamente ‘extravagante’ – tantas vezes atualizada pelo recurso ao macabro, ao bizarro, ao absurdo, ao estranho (particularmente significativos no registo narrativo), à decadência dos valores europeus, à exploração literária do motivo que surpreende, à prática estilística de configuração carnavalesca –, ou da produção marcada pela *desterritorialização do discurso monológico* e pelo ‘discurso da subjetividade’, são diversas as circunstâncias que envolvem o equacionamento estético-literário de um recorrente desencanto representado literariamente pelo escritor modernista²⁷.

Qualquer que seja, todavia, o enquadramento sobre as problemáticas que vertebralmente ocupam este nosso trabalho, teremos que reconhecer que elas se tendem a resolver frequentemente à custa de uma elaboração estética com vetores semânticos portadores de um sentido eminentemente derrotista – seja um sentido *dito* por alguém cuja ‘asa’ “se elançou mas não voou” (Sá-Carneiro, M., s/d[a]: 69), seja um sentido descrito por alguém para quem o “mistério das alturas / [se]Desfaz[...] em ritmos sem forma / Nas desregradas negruras” (Pessoa, F., 1986a: 385); e não raro esse sentido se resolve na abonação do grotesco, do absurdo, do extravagante, do *instinto*, em detrimento do racionalismo aristotélico, como lembra Pessoa: “Hoje”, escreve em 1918-1919, “a Inteligência, como em todos os períodos de decadência, passa a servir o instinto. E temos os vários fenómenos típicos da nossa época – o irracionalismo de Nietzsche, o intuitivismo das correntes tradicionalistas, o pragmatismo, os intuicionismos todos – a soma de correntes que erigem o não-compreender em melhor forma da compreensão” (Pessoa, F., 1986c: 1041).

Em última instância, e não nos esquecendo das coordenadas pelas quais este

²⁷ Note-se ainda como essa representação é, também, fundamental em alguns poemas do heterónimo Álvaro de Campos, como, por exemplo, no poema *Opiário*, poema onde se tornam evidentes as indicações que apontam para esse profundo desencanto, sob a forma tópica do *taedium vitae*. Veja-se Seabra, J. A., 1988: 182-184; Quadros, A., 1989: 95; Coelho, J.-F., 1990. Neste contexto, note-se que se é certo que *Opiário*, publicado no número 1 da revista *Orpheu*, constitui uma primeira manifestação evidente de uma crise que atingirá, mais profundamente, o Campos sensacionista, também não é menos certo que esse poema tende igualmente a afirmar-se como um reflexo do pós-simbolismo, na sua vertente decadentista.

trabalho se tem regido, poder-se-á, em certa medida, dizer que esta questão abre a possibilidade de um outro equacionamento da problemática da *excentricidade* do discurso modernista: o que reenvia para a atitude com que o sujeito modernista se assume perante o *Outro* (a coletividade social, a realidade que se lhe vai apresentando de forma cada vez mais fragmentada), atitude essa que, decididamente, encontra na valorização da autonomia de todas as suas capacidades a possibilidade de ultrapassar a sua própria condição de 'sujeito em crise'. É essa ilação que retira, por exemplo, a personagem Luís Antunes, no romance de Almada Negreiros intitulado *Nome de Guerra* (escrito, note-se, em 1925, mas só publicado em 1938). Num domingo à noite, Antunes, deitado no seu quarto, vê o firmamento e (refletindo sobre o Destino, sobre as opiniões que os outros têm a seu respeito, sobre a sinceridade e a sociedade) sente-se "*senhor de si*"; sente-se com vontade para, a partir daí, decidir por si próprio, em detrimento da vontade dos outros, e lutar contra o "mundo" – mundo esse que "admira de preferência o que ele chama sabedoria e experiência" (Negreiros, J. A., 1992: 207 e 211). Nesse conflito com a "vida moderna", e agora pela voz do narrador, importará então confiarmos mais em nós mesmos, sendo a falta de conhecimento corrigida pelo "instinto":

O que há de terrível na vida moderna são os aspectos do quotidiano atingirem um tal grau de nitidez que esta facilmente destrona aquela que devia estar em cada homem de hoje. De facto, não estamos feitos a poder receber os choques das mil e uma caras da realidade exterior e, sentindo-nos incompletos, cremos que é esse conhecimento que nos falta (*id.*: 212).

E conclui precisamente com uma ideia que interessa definitivamente relevar – não tanto pelo que nela o narrador diz (sublinhando a necessidade de o sujeito confiar em si próprio e de valorizar a imaginação), mas sobretudo por aquilo para que mediatamente reenvia (a necessidade de um elevado grau de autoconsciência perante a realidade):

[...] o que nos falta com certeza é confiarmos mais em nós mesmos. Temos o instinto quando nos falte o conhecimento. O instinto dá-nos imaginação bastante para abreviarmos todo o conhecimento de que necessitamos para nosso uso. E assim poderemos deixar formarem-se serenamente os nossos legítimos sentimentos (*ibid.*).

Bibliografia

- ABASTADO, Claude (1980). "Introduction à l'analyse des manifestes". In: *Littérature*, 39, octobre, pp.3-11.
- ADAMS, Hazard (1988). "Canons: Literary Criteria / Power Criteria". In: *Critical Inquiry*, 14, 4, Summer, pp.748-764.
- ADORNO, Theodor W. (s/d). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- ALTIERI, Charles (1983). "An Idea and Ideal of a Literary Canon". In: *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp.37-60.
- ANGENOT, Marc (1982). *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot.
- AZAM, Gilbert (1989). *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970 [1929]). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Editora HUCITEC [tradução de Yara Frateschi Vieira].
- BELLEAU, André (1984). "Carnavalesque pas mort?". In: *Etudes Françaises*, 20, 1, pp.37-44.
- BERNARD-DONALDS, Michael (1998). "Knowing the Subaltern: Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences". In: Michael Mayerfeld Bell, Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications, pp.112-127.
- BERNSTEIN, Michael André (1995). "When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Hero". In: Gary Saul Morson (ed.), *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp.99-121.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon. The books and school of the ages*. New York / San Diego / London: Harcourt Brace & Company.
- BOURDIEU, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James (1991). "The Name and Nature of Modernism". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.19-51.
- BRUNS, Gerald L. (1984). "Canon and Power in the Hebrew Scriptures". In: *Critical Inquiry*, 10, 3, March, pp.462-480.
- BULLOCK, Alan (1991). "The Double Image". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.58-70.
- CARLOS, Luís Adriano (1989). "Poesia moderna e dissolução". In: *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II, VI, pp.249-261.
- CARPINTEIRO, Maria da Graça (1960). *A novela poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- CHÁVARRI, Eduardo L. (1980). "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?". In: Ricardo Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, pp.91-98.
- CHEDIN, Jean-Louis (1997). *La condition subjective. Le sujet entre crise et renouveau*. Paris: Librairie Philosophique J. VRIN.
- COELHO, Joaquim-Francisco (1990). "Sobre o tédio da vida no 'Opiário'". In: *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.40-44.
- COELHO, Teixeira (1986). *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre / São Paulo: Editores L & PM.
- D'ALGE, Carlos (1989). *A experiência futurista e a geração de 'Orpheu'*. Lisboa: ICALP.
- EYSTEINSSON, Astradur (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca / London: Cornell Univ. Press.
- FOKKEMA, Douwe (1993). "Research or criticism? A note on the canon debate". In: *Comparative*

- criticism*, 15. Cambridge: Cambridge Univ. Press., pp.261-269.
- FRANÇA, José-Augusto (1986). *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FURBANK, P. N. e KETTLE, Arnold (1980). *Modernism and Its Origins*. Walton Hall: The Open University Press.
- GALHOZ, Maria Aliete (1963). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença.
- GALHOZ, Maria Aliete (1993). "Prefácio" a Mário de Sá-Carneiro, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo*, 4ª ed. Lisboa: Edições Ática, pp.7-31.
- GLEIZE, Jean-Marie (1980). "Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif". In: *Littérature*, 39, octobre, pp.12-16.
- GROSS, Harvey (1986). "Parody, Reminiscence, Critique: Aspects of Modernism Style". In: Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- GROSSEGESSE, Orlando (1995). "El problema de la recarnavalización. El caso de la novela realista y finisecular en la Península Ibérica". In: José Romera Castillo; Mario García-Page; Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Bajtín y la Literatura*. Madrid: Visor Libros, pp.301-308.
- GUILLORY, John (1983). "The Ideology of Canon-Formation: T. S. Eliot and Cleanth Brooks". In: *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp.173-198.
- GUIMARÃES, Fernando (1994). *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- HIRSCHKOP, Ken (1985). "The social and the subject in Bakhtin". In: *Poetics Today*, 6, 4, pp.769-775.
- HIRSCHKOP, Ken e SHEPHERD, David [eds.] (1989). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- ISAAK, Jo-Anna (1986). "The Revolution of a Poetics". In: Monique Chefdor, Ricardo Quinones e Albert Wachtel (eds.), *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- JUNG, Hwa Yol (1998). "Bakhtin's Dialogics Body Politics". In: Michael Mayerfeld Bell, Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications, pp.95-111.
- KARL, Frederick R. (1988). *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum.
- KRABBEHOFT, Kenneth (2011) – *Fernando Pessoa e as Doenças do Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LACAPRA, Dominick (1990). "Bakhtin, Marxism, and the Carnavalesque", *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, 4ª ed. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, pp.291-324.
- LODGE, David (1991). "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.481-496.
- LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MACHADO, Lino (1990). "O fantástico em 'A Confissão de Lúcio'". In: *Colóquio / Letras*, 117/118, setembro-dezembro, pp.61-66.
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- McFARLANE, James (1991). "The Mind of Modernism". In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.71-93.
- MESCHONNIC, Henri (1993). *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard.
- MOISAN, Clément (1980). "Intentions manifestes / cachées. Présentations, déclarations et liminaires de revues littéraires". In: *Études Françaises*, 16, 3-4, octobre, pp.131-146.

- MORÃO, Paula (1990). "Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro". In: *Colóquio / Letras*, 117/118, setembro-dezembro, pp.67-73.
- MORGAN, Robert P. (1984). "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism". In: *Critical Inquiry*, 10, 3, pp.442-461.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1985). "almada, ficcionista". In: *Almada* [Compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre Almada Negreiros, realizado na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna em Outubro de 1984]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.86-105.
- NEGREIROS, José de Almada (1989). *Obras Completas – Contos e Novelas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. IV.
- NEGREIROS, José de Almada (1990). *Obras Completas – Poesia*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. I.
- NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas – Nome de Guerra*, 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas – Textos de Intervenção*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. VI.
- NERVO, Amado (1980). "El modernismo". In: Ricardo Gullón (ed.), *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, pp.99-102.
- PATRÍCIO, Rita e PIZARRO Jerónimo (2006). "Introdução". In: Fernando Pessoa, *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méluret* [Edição e Estudo de Rita Patrício e Jerónimo Pizarro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.VIII, pp.7-36.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1990). "Rei-Lua, destino dúbio". In: *Colóquio / Letras*, 117/118, setembro-dezembro, pp.169-192.
- PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol I.
- PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol II.
- PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol III.
- PESSOA, Fernando (1990). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Álvaro de Campos* [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli; Nota prévia de Ivo Castro]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1993). *Pessoa Inédito* [Coordenação de Teresa Rita Lopes]. Lisboa: Livros Horizonte.
- PESSOA, Fernando (1993a). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas Ingleses – Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 Sonnets* [Edição de João Dionísio]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. V, Tomo I.
- PESSOA, Fernando (2006). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Obras de Jean Seul de Méluret*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol.VIII.
- QUADROS, António (1989). *O primeiro Modernismo português – Vanguarda e tradição*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- REGNIER, Christine (1994). "'Modernism' et fiction romanesque en Angleterre". In: *Modernités*, 5. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp.73-86.
- REIS, Edgard Pereira dos (1994). "A confissão de Lúcio: o narrador no espelho". In: Lélia Parreira Duarte (coord.), *Anais da semana de estudos Mário de Sá-Carneiro [80 anos de Dispersão e de A confissão de Lúcio]*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da FALE/UFMG, pp.119-123.
- ROBERTSON, Alton Kim (1996). *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Vervuert: Iberoamericana.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1992). "Introdução" a Mário de Sá-Carneiro, *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Cartas a Fernando Pessoa I*, 2ª ed. Lisboa: Edições Ática, pp.9-21.

- SÁ-CARNEIRO, Mário de (1993). *Obras completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo*, 4ª ed. Lisboa: Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d[a]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Poesias*. Lisboa: Edições Ática.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d[b]). *Princípio e Outros Contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de (s/d[c]). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – A Confissão de Lúcio*, 7ª ed. Lisboa: Edições Ática.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (1994). “A ficção de Fernando Pessoa: estudo de um caso original”. In: *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XI, pp.247-269.
- SAPEGA, Ellen (1990). “‘Contos e Novelas’ de Almada Negreiros: testemunho de uma evolução estética”. In: *Colóquio / Letras*, 117/118, Setembro-Dezembro, pp.257-258.
- SAPEGA, Ellen (1992). *Ficções modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*. Lisboa: ICALP.
- SCOTT, Clive (1991). “Symbolism, Decadence and Impressionism”. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.206-227.
- SEABRA, José Augusto (1988). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SHEPPARD, Richard (1991). “The Crisis of Language”. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.323-336.
- SHEPPARD, Richard (1991a). “German Expressionism”. In: Malcolm Bradbury e James McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, pp.274-291.
- SIEGLE, Robert (1988). “Bakhtin and SOCIOCRITICISM”. In: *Sociocriticism*, vol. IV, 2, nº8, pp.71-88.
- SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990). *A Vanguarda na Literatura Portuguesa. O Futurismo*. Coimbra: Fac. de Letras. [Dissertação de Mestrado].
- SMITH, Barbara Herrnstein (1983). “Contingencies of Value”. In: *Critical Inquiry*, 10, 1, September, pp.1-35.
- SOUZA, Maria Leonor Machado (1978). *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa: Nova Era.
- STAACK, Maria (1981). “Um pseudónimo de Fernando Pessoa”. In: *Persona*, 6. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Abril, pp.39-41.
- STALLYBRASS, Peter e WHITE, Allon (1994). “Bourgeois hysteria and the carnivalesque”. In: Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. London/New York: Routledge, pp.284-292.
- SURETTE, Leon (1993). *The Birth of Modernism. Ezra Pound, T. S. Eliot, W. B. Yeats and the occult*. Montreal & Kingston / London / Buffalo: McGill-Queen’s University Press.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (2003). *O Sujeito Modernista – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta.
- VILA MAIOR, Dionísio (2004). “Le Modernisme portugais et le discours féminin”. In: Maria-Graciete Besse e Nadia Mékouar-Herzberg (orgs.), *Femme et Écriture dans la Péninsule Ibérique*, Université de Pau et des Pays de l’Adour, L’Harmattan, pp.143-151.
- VILA MAIOR, Dionísio (2007). “Fernando Pessoa – La mythification du Génie”, in *EIDOLON* [Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l’Imaginaire appliquées à la Littérature], nº78. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp.87-95.
- VILA MAIOR, Dionísio (2009a). “Fernando Pessoa et Eros”. In: *Actes du Colloque International ‘Erotisme et Sexualité’* (Amiens, Université de Picardie – Jules Verne) organizado pela Université

de Picardie – Jules Verne (realizado nos dias 5, 6 e 7 de Março de 2009), em Amiens, pp.286-293.

VILA MAIOR, Dionísio (2009b). “Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro: as frágeis resistências do Eu total”, in *Censive Revue Internationale d'Etudes Lusophones* [ed. Maria Graciete Besse], nº 4. Nantes: Université de Nantes / Département de Portugais, pp.11-24.

ZAVALA, Iris M. (1991). *La Posmodernidad y Mijail Bajtin – Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.